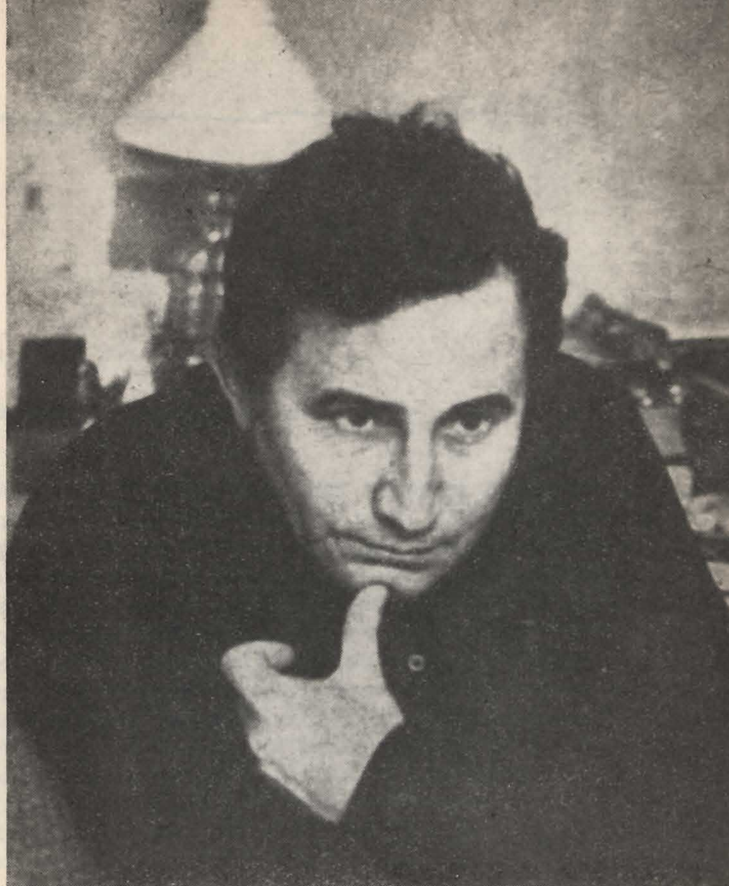




TADEUSZ RÓŻEWICZ

GRUPA LAOKOONA



TADEUSZ RÓŻEWICZ

Różewicz albo technika collage'u

W wierszach i opowiadaniach Tadeusza Różewicza zawarty jest właściwie cały jego teatr. Nietrudno zestawić wspólne postacie, motywy, sytuacje i odszukać bohaterów, którzy w dramatach Różewicza cytują jego własne wiersze. *Przerwany egzamin* łączy się z *Kartoteką*, jeden z „fałszywych wściekłych" chłepcze wodę z miednicy także na scenie *Kartoteki*. W *Naszej małej stabilizacji* prześladuje Drugiego ten sam włos znaleziony w zupie, który męczył narratora w prozie *Rozmowy z Księciem*, korowód prototypów wytwarzających kulturalną papkę pięknoduchów z *Grupy Laokoona* możemy również wskazać z łatwością.

„Moje opowiadanie jest próbą złowienia i związania bohatera bez twarzy, bez wieku, bez zawodu. Każdy z was może wejść w środek. Każdy z was może mi przerwać w pół słowa..." Tak kończył Różewicz *Komentarz z Form*, komentarz do swojego opowiadania, do swojego pisarstwa, do *Kartoteki*, do jej Bohatera. Cytaty, związki i zgodności można mnożyć bez końca. A jednak mimo wszelkich związków i zgodności teatr Różewicza jest odrębny od jego prozy i wierszy, jest różny.

Dla niektórych pisarzy dramat staje się swego rodzaju „sumą” twórczości. Kiedy poeta czy prozaik po kilkunastu latach pisania odbywa swój „debiut” teatralny, zwykle zamyka się w nim niejako „cały”. Tak chyba jest, pomijając wszelkie różnice i hierarchie, z *Domem Kobiet* Nałkowskiej, z *Inkarnem* Brandysa, z dramatami Herberta, które stanowią kolejne jego „sumy”, tak chyba jest i z mniej lub więcej udanymi startami scenicznymi szeregu poetów: Grochowiaka, Karpowicza, Sity.

Z Różewiczem jest inaczej. *Kartoteka* mogła robić wrażenie „sumy”, ale następne sztuki odchodzą coraz dalej od *Kartoteki.* Teatr Różewicza wcale nie krystalizuje w sobie wszystkiego, „co różewiczowskie”, i nie przenosi tego na scenę. Jego dramaty robią wrażenie, jakby tylko pewne — nie wszystkie bynajmniej — sprawy, postacie, motywy, „domagały się” od pisarza sceny. Dał im ją. Inne, którym scena nie była potrzebna, zostały w wierszach i prozie. Teatr Różewicza jest w tym sensie „uboższy” od całokształtu jego pisarstwa. Jest z nim związany, ale jest odrębny. Więc może warto zastanowić się nad tym, czego w tych dramatach nie ma. Nie nad tym, co je łączy, lecz co je dzieli z resztą twórczości.

Ja domek dla umarłych
znaleźli tu swoje
ostatnie schronienie

(Domek)

Obcowanie z umarłymi było najbardziej tragiczną struną pisarstwa Różewicza. Według wielu, ono właśnie je wyznaczało. „Często umarli wchodzili między żywych i wtedy

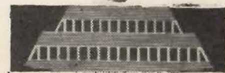
nie można ich było ani odróżnić, ani rozdzielić. Byli też umarli, którzy zjawiali się sami [...] Zbliżali się w milczeniu, otwierali swoje ogromne usta i rzucali się na Wiktora. Wiktor walczył z nimi, krzyczał i budził się” (*Morze*).

Tej nieustannej obecności, wyrzutu, walki z umarłymi nie ma w żadnym dramacie. Nawet Bohater z *Kartoteki* porażony jest tylko strachem. Jemu jednemu mogliby śnić się po nocach umarli. Komu poza nim? Nie walczy z nimi nikt w *Grupie Laokoona,* nikt w *Naszej małej stabilizacji.* Bohaterowie sztuk Różewicza wolni są od umarłych. Czy tym samym jego teatr wolny jest od tragizmu?

Najlepiej bodaj określa dramaty Różewicza to, czego w nich nie ma. Zerwanie związku z umarłymi, zamknięcie sceny przed przeszłością, to zamknięcie tak — poza jedną sceną w *Kartotece* — zupełne, tak „nieróżewiczowskie” wymazanie przeszłości z pamięci określiło ich swoistą współczesność. Co oznacza ta reszta, której w nich nie ma?

Bohater w *Kartotece* nie ma imienia, nazwiska, wieku, zawodu. W *Grupie Laokoona* nie ma tytułowej rzeźby. Zastępuje ją gipsowy odlew w Muzeum Watykańskim i rozmiękczony, ośliniony, ośmieszony „odlew” w mózgach pięknoduchów. W *Naszej małej stabilizacji* rozmawiają dwaj panowie: Drugi i Trzeci. Nie ma tego Pierwszego, który leży gdzieś w pobliżu, czołga się, przewraca, umiera i niezwykle szybko rozkłada, nie doczekawszy się pomocy, choć nie jest ani kamieniem, ani psem, ani kawałkiem szmaty, ani foką, ani pniem, tylko właśnie nim, Pierwszym, człowiekiem. Ale na scenie go nie ma.





Nie ma w dramatach Różewicza dialogów. Są monologi postaci, które siebie wzajemnie nie słuchają, albo jest bełkot mechanicznych, bezmyślnie podsuwanych, frazesów. A nawet ten tak zubożony dialog pełen jest luk, pauz, pustych miejsc, które wypełniają recytacje haseł z encyklopedii, słowników, dzieł klasyków, fragmenty gazet.

Nie ma w dramatach Różewicza także akcji. Nic w nich nie narasta, nic nie rozwija się dynamicznie. Są zestawione z rozmaitych sytuacji jak collage. Budowę collage'u stosował już zresztą Różewicz w swoich wierszach (*Świat 1906 — Collage* i *Fragmenty z dwudziestolecia* z tomu *Zielona róża*), najpełniej jednak wykorzystał ją w swoich dramatach. To właśnie sprawiło, że *Grupę Laokoona* określono

ON
GŁUPOTA PRZYBIERA ROZMIARY
NORMALNE
ONA
MIŁOŚĆ I NIENAWIŚĆ
ZMNIEJSZYŁY WYMAGANIA

jako szereg skeczów, to właśnie — być może — doprowadziło do rozbicia *Naszej małej stabilizacji* na dwie osobne scenki z poetyckim prologiem.

Collages lub tak zwane kompozycje to zestaw gotowych elementów z papieru, blachy, sznurka, metalowych rupieci — elementów nie związanych ze sobą, przypadkowych, z których jeden „dziwi się" drugiemu. „To — pisze Max Ernst — skojarzenie dwóch realności, pozornie niemożliwych do skojarzenia, na płaszczyźnie pozornie nie sprzyjającej ich porozumieniu". I dodaje: „Za odmianę collage'u można uważać także systematyczne łączenie w jednym dziele myśli dwóch lub kilku autorów". W dramatach Różewicza cytaty gonią cytaty i każdy z nich w nieoczekiwanym sąsiedztwie innych nabiera jakiegoś złowrogiego sensu. Recytacja słów w układzie alfabetycznym brzmi jak terrorystyczna pogróżka. Kompozycje robi się prawie ze wszystkiego. Warunek jest tylko jeden: wolno zestawiać rzeczy już raz użyte. Najczęściej wytworzone mechanicznie.

Postacie Różewicza nie rozwijają się, są od razu gotowe, wstawia się je do dramatu jak przedmiot do kompozycji, jak kawał gazety do collage'u. To właśnie one, te „gotowe" postacie, te „mechaniczne" elementy domagały się od Różewicza sceny. Cały szereg jego bohaterów to były gotowe marionetki, które już dawno zostały nakręcone specjalnymi

ON
BIEL NIE JEST JUŻ TAK BIAŁA
TAK RAŻĄCO BIAŁA
ONA
CZERŃ NIE JEST JUŻ TAK CZARNA
TAKA NAPRAWDĘ CZARNA

kluczykami. „Bardzo mi się podobała piękna głowa uczonego. Była to precyzyjna maszyna skonstruowana przed pięćdziesięciu chyba laty w sławnych uczelniach niemieckich. Mimo zniszczeń wojennych pracowała świetnie" (*Nowa szkoła filozoficzna*). A oto mechaniczne marionetki kobiece: kobieta-wieża, kobieta-„kasa pancerna". Marionetki nieco jakby kubistyczne:

Ściana kasy gładka
polerowana
dwie piersi
u lewego boku ręka

(z tomu *Zielona róża*)

Inna marionetka-kobieta: Grająca szafa z placu Pigalle

Dwie nogi
na nóżkach
stoi
grająca szafa

(z tomu *Zielona róża*)

Czasem Różewicz granicę między ludźmi a marionetkami zamazuje celowo: „Widziałem naturalnej wielkości Napoleona, papieża, królową, wszyscy różowi i z wosku. Jedzą dużo sałaty, sera i piją wino...” (*Kartoteka*). Znajdujemy też formułę dla samego procesu stwarzania marionetki: „Wypychanie działacza”.

Nakręcone kukły, manekiny, marionetki, automaty, które:

mówią głosami z blachy i rdzy
syczą i brzęczą

(*Ciepło*)

cały zmechanizowany świat homunculusów zaludnia dramaty Różewicza. Brak im tylko jednego: człowieczeństwa. Poza tym zdolne są do spełniania rozmaitych funkcji: ru-

ON
TEMPERATURA JEST ŚREDNIA
ONA
WIATRY SĄ UMIARKOWANE

szania się, wypowiadania pewnej liczby frazesów, jedzenia sera, picia wina i wielu rozmaitych rzeczy.

W *Kartotece* świat nie był jeszcze zupełnie zmechanizowany. Obok ludzkich automatów: Pana z przedziałkiem, jego żony, Tłustej kobiety, Żywej pani, Nauczyciela — wszystkich nastawionych na wykonywanie pewnych funkcji; ślepych i głuchych na wszystko, co się z nimi nie wiąże — obok nich byli w *Kartotece* jeszcze ludzie. I był Bohater skontrastowany z całą resztą w ten sposób, że nie chciał spełniać w ogóle żadnych funkcji, nawet funkcji bohatera dramatu, że chciał tylko odwrócić się do ściany i spać.

W *Grupie Laokoona* nastąpiło jednak zmechanizowanie zupełne. Same automaty starego (Dziadek), nowszego (Ojciec) i najnowszego (Syn) typu. Komizm tej sztuki polega

ON
UCHO VAN GOGHA
WYGLĄDA PRAWIE KOMICZNIE
ONA
JAK ZIELONE UCHO ŚLEDZIA

na prostym kontraście między tym, co zostało poddane „obróbce mechanicznej”, a tym, co reprezentuje ona w istocie. Zmechanizowany kult piękna jako protest przeciw erze politechnizacji...



W domostwie pięknoduchów *Grupy Laokoona* stoją sztuczne kwiaty. To nie jest zabieg, który ma na celu pokazać zły, mieszczański gust bezmyślnych wielbicieli Piękna, zamkniętego w teoriach estetycznych jak zielony groszek w puszce konserw. To byłoby za proste. Chodzi tam o taki obrazek: niedoskonały automat — Matka (niedoskonały, bo nastawiony w dwóch kierunkach jednocześnie: na kontemplację Piękna i na przestawianie garnków w kuchni), otóż niedoskonały wprawdzie, nieco „rozkojarzony", ale automat, „sztuczna kobieta" wącha sztuczne kwiaty... Jaka świetna imitacja! Imitacja ludzi, imitacja szczęścia, imitacja życia.

W sielankowej atmosferze imitacji szczęścia w pierwszej scence *Naszej małej stabilizacji* dwa automaty, Mężczyzna i Kobieta, wykonują cały szereg sielankowych funkcji, na które zostali nastawieni: jedzą, śmieją się, czule rozmawiają. Idylla. Ale idylla niedoskonała. Od czasu do czasu

ON
METAFIZYKA
MA NOGI JAMNIKA

ONA
OPOKA MIĘKNIE
I OPOWIADA ANEGDOTKI

ON
ZNÓW JEST COŚ
W RODZAJU POEZJI

w ludziach-automatach coś się zacina. Wtedy Kobieta krzyczy, że dłużej nie może tak żyć. Mężczyzna zamiast sielankowych widoków szczęścia „ogląda" za oknem sadystyczną scenę mordowania kotka. Spięcia jednak szybko zostają usunięte, automaty same się „regulują" i w ochronnej otoczce mieszkania, lodówki, śmietanki wraca równowaga: sielankowe gesty, uśmiechy, frazesy.

[...] To właśnie strach paraliżuje Mężczyznę, Kobietę, Drugiego i Trzeciego, o nim mówią recytatorzy w poetyckim prologu *Naszej małej stabilizacji*. Strach wywołał paraliż, zmienił ludzi w automaty, których jedyną funkcją

OBOJE
ZAKŁADA SIĘ NOGĘ NA NOGĘ

jest zachowanie stanu istniejącego. Nie podlega mu tylko rodzina z *Grupy Laokoona*, ale to są już automaty wyższego rzędu, funkcjonują doskonale, nic się w nich nie budzi i nie zacina. „Wyalienowali się", wyspecjalizowali

ONA
PSY CHODZĄ W KOŁDERKACH
MŁODZIEŻ JEST ZAGADKOWA
PANI ZOFIA RADZI ZAPOMNIEĆ

ON
PRYSZCZ NA NOSIE STWARZA
PROBLEM ALIENACJI

w produkowaniu kultury, oślepli, ogłuchli, nie wydają już z siebie ludzkich głosów, są już tylko „z blachy i rdzy, syczą i brzęczą". I tylko oni — ze wszystkich postaci w dramatach Różewicza — są komiczni. Marionetki doskonałe — znajdują się już nawet poza granicą groteski.

Sztukę tę określano jako satyrę środowiskową. To już nie jest satyra — to likwidacja.

Porażeni strachem, sparaliżowani ze strachu ludzie zmienili się w automaty. Automaty zostały nastawione na rozmaite funkcje: produkcję kotletów, produkcję wiedzy, pro-

ON
APOKALIPSĘ
CZYTUJE SIĘ DO PODUSZKI
ONA
CYTUJE W „PRZEKROJU"
OBOJE
ZAKŁADA SIĘ NOGĘ NA NOGĘ

dukcję sukien, produkcję pomników i tak dalej, i tak dalej. To nie ma zresztą większego znaczenia czego — produkcję. U Różewicza bohaterowie nie mają zawodów serio. To oczywiste, każdy zawód jest równie śmieszny i bezsensowny w swej nadętej ważności jak paradny mundur operetkowego oficera. Ważność wszelkich funkcji jest bowiem umowna, udana. W gruncie rzeczy chodzi przecież

ON
HIERARCHIA WALCZY
Z PREZERWATYWAMI ZAMIAST
ONA
WALCZYĆ O PODNIESIENIE ICH JAKOŚCI

o to, żeby utrzymać stan aktualny i jak najwięcej skorzystać ze świata, zanim nadejdzie katastrofa. Żyje się

więc „płytko, prędzej", jak pisał Różewicz w jednym ze swych wierszy. Ludzie-automaty nastawieni są na „konsumpcję" świata. Całego świata: „...apetyt rośnie, jak otworzę usta, to bym łykał całe miasta, i ludzi, i budynki, i obrazy, i biusty, telewizory, meteory, gwiazdy, odaliski, skarpetki, zegarki, tytuły, medale, gruszki, pigułki, gazety, banany, arcydzieła...". Tak mówi Bohater *Kartoteki* i to jest jedynym pragnieniem wszystkich postaci. Konsumpcja,

ON
O KOŃCU ŚWIATA
MÓWI SIĘ POBŁAŻLIWIE
OBOJE
ZAKŁADA SIĘ NOGĘ NA NOGĘ

czyli połykanie, przeżuwanie, przetrawianie i połykanie od nowa świata w porządku alfabetycznym lub przypadkowym: zapałek w Paryżu, Grupy Laokoona, Klaczki, garaży, reprezentacyjnych sukien, lodówek, szaf, sielankowych widoków za oknem. Wszystko jest dobre, chwyta się wszystko łapczywie, zachłannie. Jak najwięcej przedmiotów, myśli, muzeów, skarpetek. Wszystko ma równą wartość. Cywilizacja konsumpcyjna, stabilizacja, zbiorowy Moloch, miliony automatów mielących wszystko na jedną miazgę „...guano, Guatemala, gulasz, gulden, gumno, Gustaw...". Poruszane

nieustannym, zapobiegliwym, zachłannym rytmem mrowisko.

[...] Stabilizacja absurdalna, pośpieszna, pozorna. Nie ma w niej nic prawdziwego: same liczmany i imitacje. Wszystko udane jak sztuczny kwiat w Grupie Laokoona, jak paradny mundur oficera z operetki, jak pomalowane na świeżo aniołki, jak atrapy na wystawach. Wszystko sztuczne,

ONA
    DOMY STOJĄ
ON
    SAMOCHODY JEŻDŻĄ
ONA
    PANOWIE MAJĄ PANIE
ON
    PANIE MAJĄ FUTRA
ONA
    FUTRA MAJĄ KOŁNIERZE
ON
    I TAK DALEJ
OBOJE
    ZAKŁADA SIĘ NOGĘ NA NOGĘ

tworzone w gorączkowym pośpiechu na moment przed katastrofą: sztuczne prawdy, sztuczne włókno, sztuczni ludzie, sztuczna literatura. I wszystko pomieszane ze sobą jak elementy w collage'u, wszystko „osobno”, bez wzajemnych związków, poustawiane byle jak, aby zachować pozory. Każda czynność jest już pozorem siebie. Nic się nie składa w żadną sensowną całość:

TADEUSZ RÓŻEWICZ

GRUPA LAOKOONA

SCENOGRAFIA: ANDRZEJ SADOWSKI

REŻYSERIA: WANDA LASKOWSKA

PREMIERA DNIA 14 GRUDNIA 1963 r.

DYREKTOR TEATRU: WŁADYSŁAW ZIEMIAŃSKI
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MARIA STRASZEWSKA
KIEROWNIK LITERACKI: ROMAN WOŁOSZYŃSKI

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE WE WROCŁAWIU
ODZNACZONE ORDEREM „SZTANDAR PRACY” II KLASY

TAK ZWANE OSOBY DRAMATU:

PAN I	ANDRZEJ POLKOWSKI
PAN II	JERZY SMYK
CELNIK I	ALBERT NARKIEWICZ
CELNIK II	ANDRZEJ WYKRĘTOWICZ
MATKA	HALINA BUYNO
OJCIEC	ANDRZEJ POLKOWSKI
SYN	ZYGMUNT BIELAWSKI
DZIADEK	JÓZEF PIERACKI
PRZYJACIÓŁKA	HALINA ROMANOWSKA
PRZEWODNICZĄCY	ZBIGNIEW NAWARA-NOWOSAD
ORDYNATOR	MIECZYSŁAW ŁOZA
I CZŁONEK JURY	ANDRZEJ WYKRĘTOWICZ
II CZŁONEK JURY	ALBERT NARKIEWICZ



PRZEDSTAWIENIE PROWADZI
KAZIMIERZ HERBA

KIEROWNIK TECHNICZNY
MIROSŁAW DZIKI

BRYGADIER SCENY
TADEUSZ KACZMAREK

SUFLER
WANDA JASIUKIEWICZ

GŁÓWNY ELEKTRYK
KAZIMIERZ PIĄTEK

KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
JÓZEF PRECKAŁO

SZEWSKIEJ
MIKOŁAJ BRATASZ

TAPICERSKIEJ
RYSZARD TKACZYK

STOLARSKIEJ
MICHAŁ PRAISNER

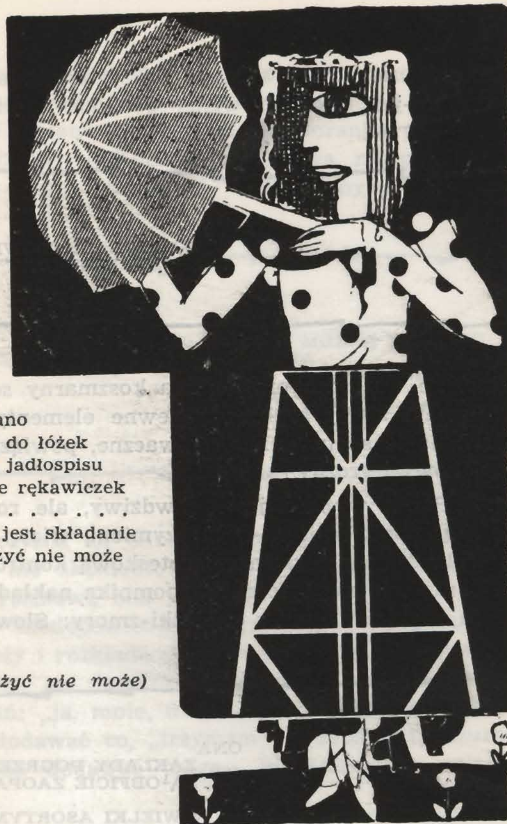
ŚLUSARSKIEJ
STANISŁAW TAPEK

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ
WANDA PRECKAŁO

MALARSKIEJ
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI

PERUKARSKIEJ
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI

MODELARSKIEJ
TADEUSZ ŻAKIEWICZ



Wstawanie rano
kładzenie się do łóżek
wybieranie z jadłospisu
przymierzanie rękawiczek
. . . .
To wszystko jest składanie
które się złożyć nie może

(To się złożyć nie może)

Płynie chaotyczny strumień pozorów. A pod nim na poły tylko dopuszczany strach:

Nasza mała stabilizacja
może jest snem tylko

(Nasza mała stabilizacja)

To właśnie strach sprawia, że w dramatach Różewicza wszystko jest nierzeczywiste, pozorne, męczące i absur-

ON
W KOŚCIOŁACH MÓWI SIĘ O PIEKLE
W SPOSÓB OGLĘDNY

dalne. Że wszystko przypomina koszmarny sen, w którym przelewają się, przepływają pewne elementy z rzeczywistości, nagle spotworniałe, dziwaczne, powiązane w sposób zagadkowy i groźny.

[...] Punkt wyjścia jest prawdziwy, ale rozrasta się on w jakąś spotworniałą, wyolbrzymioną wizję. „Prawdziwa" kontrola celna przerasta w groteskową kontrolę „wnętrza". Na obraz wystawy projektów pomnika nakłada się jej projekcja zapełniona przez pomniki-zmory: Słowacki z głową

ONA
ZAKŁADY POGRZEBOWE
SĄ OBFICIE ZAOPATRZONE
ON
W WIELKI ASORTYMENT
TRUMIEN I WIEŃCÓW
ONA
ZDARZAJĄ SIĘ I TU NADUŻYCIA
ON
ALE KLIENCI MAJĄ RACJĘ
ONA
MOŻNA WSTĄPIĆ

na sprężynkach, Słowacki w gigantycznej butli, Słowacki w formie ludowego dzbana, Słowacki ujęty jako *mobile* Caldera... W sielankowej atmosferze poranka poprzez rozmowę Mężczyzny i Kobiety przepływa niespodzianie — właśnie jak senny koszmar — sadystyczny obrazek, który

ON
MOŻNA WSTĄPIĆ
ONA
MOŻNA SIĘ OBURZYĆ
ON
NIEZBYT GŁĘBOKO

ogląda Mężczyzna za oknem. Właśnie przepływa — niezauważony, nie skomentowany ani jednym słowem. Podobnie i z rozmową obu panów.

Wszystkie niedopowiedzenia dramatów Różewicza: kto właściwie leży i rozkłada się, jakich stanowisk trzymają się obaj panowie, co zwierza jeden drugiemu, wszystkie te strzępki zdań: „ja, mnie, mię", owo „pójdę przestawić" — nie trzeba dodawać co, „trzymam się zębami i pazurami" — nie trzeba dodawać czego, „klaskałem" — wiadomo

ONA
MOŻNA WYPIĆ KAWĘ
OBOJE
ZAKŁADA SIĘ NOGĘ NA NOGĘ

czemu, „coś się uzbierało" — wszystko to skonstruowane jest syntetyczną „techniką" snu. A wśród tej masy przelewających się, natrętnie podsuwających swe właściwe znaczenie obrazów i słów podświadomość nagle reprodukuje jakieś męczące wspomnienie, znaleziony w zupie włos, żółtą

ON
A WIESZ BOJĘ SIĘ TROCHĘ
BOJĘ SIĘ ŻE MOGĘ TO STRACIĆ
ONA
CO
ON
NO WŁAŚNIE TO NIC
BOJĘ SIĘ O TO
ŻE MOGĘ STRACIĆ TO
COŚ NIECOŚ
OBOJE
NASZĄ MAŁĄ STABILIZACJĘ

wesz na kołnierzu garnituru — coś, na wspomnienie czego człowiek wstrząsa się z obrzydzenia. Te dreszcze wstrętu działają jak pointy lub przerywniki — punktują koszmar.

Surrealistyczna deformacja w dramatach Różewicza jest więc oparta na naturalnej deformacji snu, budowa collage'u

ON
ŻE MOGĘ STRACIĆ TO WSTAWANIE
Z ŁÓŻKA
ONA
TO KŁADZENIE SIĘ DO ŁÓŻKA
I TO LEŻENIE W ŁÓŻKU
ON
I PRACĘ I MÓJ STOSUNEK
DO PRACY I STOSUNEK
PRZEŁOŻONEGO DO MNIE

ONA
I NASZE WZAJEMNE STOSUNKI
ON
KTÓRE NIE UKŁADAJĄ SIĘ
NAJLEPIEJ
ONA
ALE PRZECIEŻ LEPIEJ TAK
NIŻ WCALE

naśladuje naturalny collage podświadomości. To może właśnie jest tajemnicą niezwykłej sugestywności tych sztuk. Słusznie pisał Jan Kott: „Konwencję *Kartoteki* przyjmujemy z miejsca, od pierwszej sceny, bez żadnego oporu wyobraźni. Wydaje się oczywista". Komentarza mógłby do-

ON
BOJĘ SIĘ TROSZKĘ
ŻE MOGĘ STRACIĆ TO MIESZKANIE
I OBIADY KTÓRE SĄ RAZ LEPSZE
RAZ GORSZE I CIEBIE
OBOJE
I TWOJE I MOJE I NASZE
ON
W PEWNYM SENSIE POGLĄDY
ONA
TROSZKĘ SIĘ BOJĘ O SZAFĘ
ON
I O SPODNIE W SZAFIE
ONA
I PORCELANĘ I ESTETYKĘ
I KIELISZKI I ETYKĘ
ON
O NASZE OSTATNIE SŁOWA
PRZED ZAŚNIĘCIEM
ONA
I TE PRZED ZIEWNIĘCIEM
ON
I O SUFIT NAD NAMI
OBOJE
NASZA MAŁA STABILIZACJA
MOŻE JEST SNEM TYLKO

starczyć też Gombrowicz „[...] sen burzy rzeczywistość dnia przeżytego, wydobywa z niej jakieś ułomki, dziwaczne fragmenty i układa je niedorzecznie we wzór arbitralny — ale dla nas ten bezsens jest właśnie najgłębszym sensem, pytamy, w imię czego zniszczono nam zwykły sens, wpatrzeni w absurd jak w hieroglif usiłujemy odczytać jego rację, o której wiemy, że jest, że istnieje".

To właśnie oni, przetworzeni przez strumień podświadomości ludzie-automaty, ludzie-psy, ludzie-szafy grające, to właśnie one — te sytuacje dziwaczne i męczące — stają się „arbitralnym wzorem", hieroglifem, w którym odczytujemy skrócony i syntetyczny zapis współczesności. W ich bez-

ON
ALE TAK NAPRAWDĘ TAK W GŁĘBI
WIERZĘ ŻE WSZYSTKO
JEDNAK SIĘ JAKOŚ UŁOŻY
ONA
I BĘDZIE MOŻNA
ODETCHNĄĆ
ON
Z DRUGIEJ STRONY
JEDNAK COŚ MNIE
NURTUJE
ONA
OD PRZEBUDZENIA DO
ZAŚNIĘCIA

sensie odnajdujemy jak starożytni w wieszczych snach to, co „jest właśnie najgłębszym sensem": własne porażenie strachem, wszystkie nasze zmechanizowane myśli, słowa i gesty, nasz pośpiech „pożeraczy świata", nasze życie, płynące „płytko, prędzej", rytmiczną pulsację mrowiska, w którą jesteśmy mniej lub więcej wciągnięci, wszystkie

imitacje, otoczki ochronne, podziemne norki, w których czujemy się ciepło i bezpiecznie — zanim nadejdzie katastrofa, która rozbije ten świat pozorów.

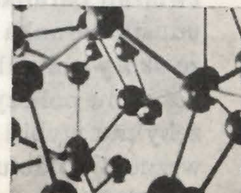
Nasza mała stabilizacja
może jest snem tylko.

Co jest jawą? chyba to, czego „nie ma" w dramatach Różewicza, po czym zostały luki i puste miejsca: człowieczeństwo przeszłość, pamięć ludzi, pamięć o umarłych, pamięć rzeczy, wobec których nasza mrówcza krzątanina jest bezsensowną zabawą, a ochronne otoczki stabilizacji, które z takim trudem wytwarzamy, są kruche jak tafla szkła, jak kompozycja z papieru, sznurka i metalowych rupieci, jak sen, z którego w każdej chwili możemy zostać zbudzeni.

Marta Piwińska

(„Dialog", nr 9, wrzesień 1963)

ON
NASZA MAŁA STABILIZACJA
MOŻE JEST SNEM TYLKO





Biel

Biały baranek
uciekł schował się w szafie
beczy
z chorągiewką wbitą w oko
krew tryska
z rozdartego pyszczka

czarnymi płynie rzekami

związali baranka
udusili baranka
ze skóry obłupili
kości mu policzyli
zęby mu wybili
wrzucili do dołu
kloacznego
baranka nie narodzonego

oszukali baranka
opluli baranka
skazali baranka
powiesili baranka
pogardą okryli
śmiechem przebili
kłamstwem nakarmili

baranka białego
który gładził
grzechy tego świata
baranek leży
na sekcyjnym stole
przystrojony zielenią
nadziany nadzieją
wkoło siedzą kupki nieczystości
w białych pióropuszach
którymi porusza
wiatr dziejów

Z tomu: „**Nic w płaszczu Prospera**"
(fragment)

W muzeum watykańskim
Sobieski pod Wiedniem
przewodnik objaśnia siwe Amerykanki
że to król polski który właśnie
pod Wiedniem pobił Turków
i uwolnił stolicę Austrii
Wejście na kopułę
Eingang zur Kuppel
Ingresso alla Cupola
przewodnicy kopulują pośpiesznie
z pięknem w oczach turystów
rodzą się z tego
znudzone potwory
uśmiechnięte żyrafy
zdejmują pantofle
z płonących nóg

Spotkałem wczoraj znajomego
z Warszawy
to było piękne jak

„przypadkowe spotkanie na stole
sekcyjnym maszyny do szycia
z parasolem"

ta pietá ta pietá ta pietá
Pietá di Michel Angelo
czy ta pietá ta pietá ta pietá
to oryginał z oryginalnego marmuru
ależ naturalnie

Kolossal fantastisch er fliegt
to się odnosi do Boga Ojca
w Kaplicy Sykstyńskiej

Ktoś przyszedł
ktoś mi przerwał
zgubiłem wątek
w Rzymie
w Sykstyńskiej Kaplicy
taki ruch gwar większy
jak na dworcu kolejowym
podziwia się Michała Aanioła
Sąd Ostateczny
czy to nie piękno

nie wiem jak wyrazić
ten wstrząs
musiałem głowę położyć na oparciu ławki

w Sykstyńskiej Kaplicy
widziałem niewidomego
trzymała go za rękę
jego żona Ewa
jego oko
objaśniała mu szeptem
Sąd Ostateczny
Stworzenie Świata
Stworzenie Adama
Wygnanie z Raju
On podniósł twarz do góry
głosy spadały
na jego — w ciemność wzięte
oczy
a ja wielooki wielouchy
otwarty na wszystkie strony
łykałem głosy i barwy
kobiety
na grzędach
znoszą jaja piękna
od szumu
głowa pękła

Zostanę przebudzony

Zostanę przebudzony. Wiem. Z tych głosów łagodnych i dobrych z tych uśmiechów dyskusji o kryzysie poezji. W tej kawiarni gdzie dziesięciu inteligentnych durni i trzy idiotki opluwają się wzajemnie aforyzmami i dowcipami. W tej kawiarni gdzie nie jestem.

Zostanę przebudzony. Wiem.

Na drodze do domu na drodze po której idę.

Na środku tej drogi zostanę przebudzony.

W czasie tego przedstawienia które odbywa się od początku do końca.

Kurtyna opada.

Na kurtynie tłuste muzy wyhodowane na XIX wieku trzymają instrumenty przedmioty symbole.

W czasie tego przedstawienia krytycy którzy przeżyli potop razem z pewnymi gatunkami ryb i wodorostów siedzą znów w fotelach.

Kobiety mają w uszach i na piersiach diamenty złoto spoglądają zalotnie na mężczyzn pochylają głowy

Wtedy na karku świeci delikatna sierść
Włosy na głowach mają ułożone przez fryzjerów
są to włosy czarne czerwone złote srebrne zielone i fioletowe
A więc nie tylko krytycy ale i fryzjerzy przeżyli
Nie przechowuje się brylantów w odbytnicy
nie łyka się pereł złota nie zaszywa się pod skórę
włosów nie goli się zardzewiałą maszynką
W środku tego przedstawienia zostanę obudzony.

wrzesień 1950 rok – w operze





REDAKTOR PROGRAMU
ROMAN WOŁOSZYŃSKI
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA
SEKRETARZ TECHNICZNY
HANNA PARTYKOWA

„Prasa" W-w. 2921 S-4/643

Nr 4

Cena 3 zł -

